

---

Jože Pogačnik  
**Prispevek k pojmu literarne identitete**  
(Cankarjevi Hlapci v slovenski in hrvaški kritiki)

---

*Razprava poskuša definirati vsebino in pomen pojma identiteta na področju književne znanosti. Za osnovo raziskave je vzeta Cankarjeva drama Hlapci (1910). V prvem delu preučevanja gre za določitev idejno-estetskih sestavin drame, ki so v slovenski in hrvaški literarni ter gledališki kritiki doživele diametralno različno recepcijo. Vzpostavitev vrednostnega sistema v obeh literarnih prostorih je ugotovila vrsto zanimivih recepcijskih konstant, ki izvirajo iz drugačnih literarnozvrstnih orientacij. Podrobna primerjava nasprotij je razkrila zanimivo gradivo in navrgla trdne osnove za razpravo o tako imenovani literarni identiteti. Slovenska in hrvaška recepcija omenjene drame sta predusem autobiografija obeh narodov in obeh nacionalnih književnosti, v nobenem primeru pa ne govorita o kakršni koli estetski vrednosti drame, ki je predmet simptomatične kolizije v času Moderne.*

*The paper attempts to define the contents and meaning of the concept of identity in literary science. The basis for the research is Cankar's drama, "The Servants" (1910). The first part deals with the definition of the play's ideological and esthetic components, which received diametrically opposed responses from Slovene and Croat book and drama critics. An analysis of the value system in both literary environments reveals a number of interesting response constants - arising from a different orientation as far as literary genres are concerned. A detailed comparison of these contrasts unearths interesting material and gives a firm basis for discussing literary identity. The Slovene and Croat response to Cankar's drama reflects the autobiography of both nations and their national literature, not dwelling at all on the esthetic value of the drama, which is the object of a symptomatic collision at the time of the Moderna literary movement.*

## I

Beseda *identiteta* je v današnjem času na mnogih področjih, med katerimi je tudi literarna znanost, beseda, ki s svojimi pojmovnimi konotacijami vzbuja pozornost in izziva probleme. Gre za besedo, ki se latinsko glasi *identitas/identitatis* (francosko

*identitê*, špansko *identidad*, italijansko *identità* in nemško *Identität*), njena slovenska iztožnačnica pa naj bi bila *istovetnost*, pri čemer je treba poudariti, da se slovenski pojem le redko uporablja. Identiteta je lahko, sodeč po javni rabi, telesna, osebna, skupinska, kulturna, etnična, nacionalna, teritorialna in mogoče še kakšna; očitno gre torej za pojem, ki je protejske narave, zato ga pa tudi ni mogoče enoumno in jasno definirati. Od različnih konceptualnih opredelitev identitete sta za literarno znanost najbrž odločilni dve izhodišči. Prvo takšno izhodišče je, da identiteto tvorijo štiri kontinuitete (bivalna ali teritorialna, biološko-genetična, jezikovna v smislu komunikacijske skupnosti in politična). Drugo in nadvse pomembno izhodišče pa je vsebovano v spoznanju, da se skupnosti z identiteto »prepoznavajo skozi druge in hkrati imajo mnenja o drugih in do njih zavzemajo distanco« (Južnič, *Identiteta*, 175).

Literarna znanost, ki obravnava pojem že uporablja, pa se praviloma znajde v zadregi, ko bi bilo treba opredeliti njegove vsebinske razsežnosti. V konkretnih razpravljanih se pogosto pojavljajo kot identitetne lastnosti pojavi, ki jih imajo tudi drugi narodi, ali pa se mednje prištevajo različne folklorne usedline, v katerih ni mogoče prepoznati sodobne zasnove. Prav tako ni mogoče o teh vprašanih govoriti preveč abstraktno; trditev, da je za slovenskega človeka značilna poštenost, je seveda daleč od resnice, saj je poprečni Slovenec toliko pošten ali nepošten kot kateri koli drugi človek. Določanje identitete naj bi se načeloma izogibalo idealizacij ali tez o posebni izvoljenosti nekega naroda. Tudi identitetne lastnosti so namreč tako kot vse drugo v življenju, štrna različnih posebnosti, ki se pojavljajo na skali med nizkim in visokim. Ugotavljanje takih lastnosti ni moralno vrednotenje; gre za čim bolj objektivno spoznavanje tistega, kar dejansko je, ne pa za pripovedovanje o tistem, kar naj bi bilo.

Naslednji prispevek izhaja iz predpostavke, da je do pojma identitete mogoče priti tudi z orisom recepcije enega besednometnostnega dela v dveh nacionalnih in književnih sestavah. Literarno delo je v tem primeru sestav spoznavnih, etičnih in estetskih razsežnosti, katere se v različnih kulturoloških enotah uresničujejo na različne načine. Literarno delo pa je določena konstanta, ki ima nešteto razsežnosti, te razsežnosti se v različnih okoljih različno uresničujejo, uresničevanje pa je praviloma odvisno od nacionalno-literarne identitete. Če gre pri tem uresničevanju za diametralno popolnoma različni recepciji, je najbrž pravilno pričakovati, da bodo razlike izvirale iz razlik v identiteti, s tem pa bo mogoče, vsaj približno, tudi reči nekaj o naravi identitet, ki prihajajo v poštev. Za takšno analizo je zelo poučen zgled Cankarjeve drame *Hlapci*.

Cankar je v številnih osebnih razlagah redkokdaj tako natančno zadel globino in razsežnost svojega slovstvenega dela, kakor je to storil v primeru *Hlapcev* (knjižna objava 1910, gledališka uprizoritev 1919). Iz gradiva vemo, da je imel ta tekst za svoje najboljše delo. Ustvarjal ga je - po lastnih besedah - v življenjskem miru, ob njem je bil notranje urejen, zato naj bi bila drama zgrajena »od kamna« in trdna »kot železo«. Pet dejanj je sestavil tako, da sta prvi dve zasnovani satirično, v tretjem je strukturiranost tragična, v sklepu pa se razodeva v estetiki manj znan pojem - resnost. Osrednji pomen *Hlapcev* za lastno ustvarjalnost, kakor ga je čutil Cankar med nastajanjem drame, veje tudi iz poudarka: »Črtati pa se tudi ne bo smela niti beseda, ker je vsaka važna«. Ob pomembnosti ubeseditve je z enako natančnostjo predvidel tudi sprejem dela pri slovstvenem in gledališkem občinstvu. Zapisal je: »Drama bo napravila večji kraval nego 'Za narodov blagor'. Naredil sem veren portret naših sedanjih nadvse umazanih političnih razmer. Če pride na oder, bodo tulili; in priti mora!« (Moravec, *Zbrano delo*, 138-41).

Cankarjevo oceno *Hlapcev* sta večidel sprejeli tudi kasnejša literarna kritika in literarna zgodovina. A. Slodnjak je prepričan, da v drami ni niti ene »mrtve besede« (Slodnjak.

*Obrazi*, 235). F. Zadavec pa celo trdi, da gre za delo, v katerem je »slovenski dramatski dialog nekajkrat dosegel svoj umetniški vrh« (Pogačnik-Zadavec, *Zgodovina*, 353). V sodobni recepciji Cankarjevega dela so *Hlapci* eden od osrednjih tekstov slovenske književnosti; ni pretirano reči, da gre za pomemben izraz narodne posebnosti in njene zmogljivosti na področju besedne umetnosti.

Do takšnega mitičnega pomena pa so *Hlapci* prišli šele v novejšem času. Ob njihovem nastanku in prvih uprizoritvah so bili namreč odmevi v javnosti zelo različni. Čeprav so dramo problematizirali v vseh njenih razsežnostih, ji je vsaj slovenska kritika priznavala določeno umetniško vrednost. Čisto drugačna je bila ocena v hrvaški literarni in gledališki kritiki; šlo je za skoraj enoumno in jasno negativno oceno. Primerjava stališč, do katerih je prišlo v slovenski in hrvaški recepciji drame, je primerjava dveh kulturološko in slovstveno različnih identitet. O takih vprašanjih bo tekla beseda v naslednjem prispevku.

## II

O satiričnih in tragičnih dimenzijah Cankarjevih Hlapcev je literarna zgodovina že veliko razpravljala (Kos, *Cankarjev Jerman ... in Ideja volje do moči ...* ter Pirjevec, *Hlapci*). Podrobno je razloženo hlapčevstvo kot sociološki in filozofski pojem (gre za življenje brez hrepenenja v višino, za neosveščeno vegetacijsko zadovoljnost, v kateri ni smisla za dramatično ali celo tragično), enako dobro pa so pojasnjene tudi osnove strankarskih konceptov, ki z ideološko izključnostjo uničujejo človekov notranji svet. V današnjem času pa je za bralca bolj pomembna razčlemba tistega, kar se skriva za pojmom resnosti. V tem okviru se bosta pojavila dva modela zgodovine, o katerih je sodobni intelektualec prisiljen razmišljati v vseh podrobnostih.

Substitucijo učitelja z intelektualcem je posredno napravil že sam Cankar. Na začetku III. dejanja je opisana Jermanova soba, ki da je polna knjižnih polic, pisalna miza pa je založena s knjigami in papirji. Iz prizora o »čiščenju« šolske knjižnice posredno vemo, da je bilo dopolnjevanje knjižnega fonda posebna skrb istega človeka. Razen navezanosti na knjigo, ki je izvir estetskega ugodja ali miselnega spoznanja, se Jerman ukvarja z samostojnim raziskovanjem slovenske zgodovine (reformacije). Njegova intelektualna fiziognomija je očitno izoblikovana in toliko izrazita, da jo celo Župnik oceni kot »izgledno«.

Jerman ima ob krušni učiteljski službi in ob osebem intelektualnem zadovoljstvu s študijem še čisto poseben angažman. Izpove ga že v III. dejanju (v pogovoru z Župnikom): »Pokazali ste mi, kaj je moj posel - iz hlapcev napraviti ljudi; pa če le enemu odvezem roke in pamet, bo dovolj plačila«. Odvezati roke in pamet pomeni spodbuditi voljo do individualnega delovanja in prebuditi zmožnost lastnega razmišljanja. Ta dejavnost je očitno zadolžitev na daljši rok, presega moči enega človeka in najbrž tudi rodu. Od hlapcev napraviti ljudi je postopna dejavnost, njen izid pa v začetku ni niti malo problematičen; omenjena dejavnost po neki notranji logiki vodi k uspešnemu sklepu, ko bodo na svetu samo prebujeni in osveščeni ljudje.

Jermanovo humanistično poslanstvo se do podrobnosti razkrije v govoru na shodu. V tem govoru je celotna učiteljeva dejavnost označena kot resna, hkrati pa je - prav tako na začetku - zagotovljeno, da neposredno ne zadeva niti ob cerkvene niti ob posvetne postave, ki vladajo ljudem v konkretnem času in prostoru. Jermanova dejavnost torej zavestno hoče ostati zunaj konkretnih pravnih ter moralnih norm in noče biti nasilna, kar pomeni, da je zunaj neposrednih družbenih vezi in razmerij. V nadaljevanju govora

se razkriva, da gre govorniku za področje takoimenovanih duhovnih vrednot, ki se seveda uresničujejo v resnični družbi, so pa kljub vsemu nad njo, ker so po svojem bistvu nad časom in prostorom ter potemtakem nekako večne. Zoper neumnost, hlapčevanje in oblastništvo Jerman postavlja pamet, razsvetljenost in svobodo. Te lastnosti so - kakor pravi - od Boga, vsajene so v slehernega človeka, toda iz različnih razlogov so prekrite s plastmi, ki jim ne dajo na svetlobo («Da so pod suknjo ljudje, po božji podobi ustvarjeni»). Želja za razumsko razsvetljenostjo in družbeno svobodo je «vložena v človeka, ljudje so nauka željni» in «duše so žejne, same bi šle k studentu», treba jim je samo pomagati, da spregledajo. Uresničitev takšnih namer bi ljudem sicer pokazala, «da katekizem ni vse učenosti začetek in konec, da je čas porušiti plotove, ki so jih postavili človeku duhovni in posvetni jerobi», vse to pa ima še vedno zgolj in samo duhovne (sublimirane) razsežnosti.

Jermanova akcija, ki je po svojem bistvu humanistična revolucija, izvira iz znamenitega načela v *Hlapcih* («Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!»). Jerman od ljudstva torej želi napraviti svobodni subjekt zgodovinske akcije. Jermanova dejavnost izhaja iz spoznanja, da v sedanji zgodovinski eksistenci narod to še ni (ljudje so, kakor vemo, *smrdljiva drhal* ali *hlapci*, ki jim usodo krojita frak in talar), utemeljena pa je v spoznanju, da je za časa reformacije tudi slovenski narod že bil subjekt, ki si je sam pisal svojo zgodovino, in počiva na veri, da je takšen položaj mogoče spet doseči.

Jerman vidi za uresničitev ciljev svoje humanistične revolucije vsaj troje načinov. V pogovoru s Kalandrom, ko pripravljata shod, Jerman izreče tudi stavek: «Da bi naposled taka živa beseda pred njimi vsemi in na očitnem kraju več zalegla, nego samotni pogovor in več nego pisana knjiga?» Stavek navaja omenjene načine, ki segajo od osebnega pogovora (prepričevanja) do vnaprej pripravljenih in organiziranih oblik, kakor so načrtovani shod in društva, ki so znana pod imenom izobraževalna. Obstaja torej množica ljudi, ki živijo s svojo nerazvito folklorno zavestjo in se zato ne morejo razviti v svobodni subjekt svobodne dejavnosti. Te latentne potenciale naj bi prebudil učitelj, to je razumnik, kateri zaradi svojega duhovnega sestava *vidi* bistvo in deluje v skladu z bistvom. Z izobraževalnimi društvi in s prirejanjem shodov naj bi ljudje spoznali to bistvo in si pridobili željeno kritično zavest.

Človečnost (humaniteta) je bila vsaj od Herderja osrednje načelo zahodnoevropske kulture. Ideja čiste človečnosti, ki jo je vpeljal že renesansni *uomo universale*, je bila zasnovana na veri v človeško osebnost, ki da je izvir vseh moči in lastnosti za obvladavanje individualne usode in graditev sveta po lastnih potrebah. Družbena posledica te misli je razvidna iz gesla o splošni osvoboditvi človeškega individua z napredkom, kar naj bi na koncu privedlo v svobodno in razumno družbo ljudi. Lepota in vrednost te kulture sta notranji, zasnovani sta v pojmu duše, zato ni presenetljivo, da Jerman računa predvsem s posameznikovo notranjostjo in da se leksem *duša* pojavlja na ključnih mestih v samem tekstu *Hlapcev*: jezikovni etimon je tu vsekakor izraz duhovne posebnosti. Iz Jermanovega govora na shodu je jasno, da ne želi, ker tega tudi ne more, odvzeti posamezniku breme bivanja, veliko pa mu je do tega, da posamezniku nihče ne bo več predpisoval, kaj sme in kako naj dela; za to je - po njegovem - edino odločilen zakon, ki ga sleherni nosi v lastni notranjosti. Z idejo duše so povezane netelesne (abstraktne) sposobnosti, dejavnosti in lastnosti, sestavine duševnega življenja so podlaga osebnosti in usmerjevalci individualnega obnašanja. Jerman noče biti odvisen ne od fraka in ne od talarja, s svojo humanistično vsebino protestira zoper grozeče popredmetenje. Njegovo nagnjenje k ljubezni (Anka, Lojzka) in vzpostavljanje medčloveških razmerij na osnovi prijateljstva (s prijatelji titulira tudi udeležence shoda) opozarjata na

to, da se intimneta v vsakdanji resničnosti potrjuje le skozi ljubezen in prijateljstvo, vse drugo jo odvaža od njenega osrednjega smisla, ki je - dviganje k idealu.

Po H. Marcuseju ima humaniteta kot središčni pojem takšne »afirmativne« kulture še močno potrebo, da se vživlja v zgodovino; historicizem te vrste v sleherni zgodovinski dobi najdeva neko sebi sorodno ali tujo tendenco človeškega duha (Marcuse, *Kultur*). Jerman je ustrezno tendenco našel v reformaciji. S svojo humanistično dejavnostjo je predvsem četrtemu stanu, a ne samo njemu, odprl razsežnosti svobode in izpolnitve, te razsežnosti pa so bile *per definitionem* v skladu s tradicijo nekako sublimirane. Jermanovo pojmovanje zgodovine je po svojih bistvenih posebnostih torej antropološko-genetično. Humanistična revolucija, ki ji je posvečen prvi del drame, je namreč naletela na resne ovire, konkretni dogoki pa so izločili celo njenega nosilca Jermana.

Jermanov koncept je, kakor vemo, izključen v *Hlapcih* iz igre, praznino naj bi izpolnil Kalander, ki ga sam Jerman spozna kot dejanskega nosilca prihodnje zgodovine. Do takšnega sklepa pride zaradi nekih lastnosti njegove psihe, ki jo dosedanje interpretacije označujejo kot ambivalentnost. Takšna ambivalentnost je za Jermana značilna že kar od začetka drame. Njegova karakterološka označba se je razkrila že v prvem prizoru *Hlapcev* (v pogovoru z Anko). Stilno znamenje, ki izraža Jermanovo ljubezensko razpoloženje, so stilizmi takele vrste: *dobil še nisi, pa si že izgubil; večer, še predno je bil dan*. Ista razpoloženjska ambivalentnost se razkriva tudi kasneje: *bolnik ve, da je na smrt bolan, pa vendar kliče zdravnika; slabič sem, glej, otrok, jokav sanjač ... pa bi se rad za junaka postavljaj; za mučenca nimam veselja, za junaka ne daru; ni rojen za junaški posel, pa ga mora opravljati; da me je upihnila burja, dokler sem gorel*.

V Jermanu hkrati živita vera v lastno moralno ter biološko moč in prepuščenost radikalni nemoči, ki se ob koncu želi odpovedati celo življenju.

Iz bivanjskega položaja, ki je utemeljenost in neutemeljenost hkrati, izvira najprej strogost v boju s socialnim okoljem in institucionalizirano družbo. V tej strogosti je osrednji pojem razsvetljeni posameznik, ki je na evropski kulturni ravni in zato toliko bolj vidi občo zaostalost. Pojavlja se značilni individualizem s pojmom izbrane elite in s pojmom neizobražene pa kulturno zaostale množice. Iz istega položaja izvirajo tudi depresivna in negativna razpoloženjska stanja, ki jih Cankarjev junak izreka s pojmi trpljenje, naveličanost in gnus. Takšna razpoloženja so vedno izraz ljudi, ki se ne morejo odreči življenju (dejavnosti), so pa v to iz kakršnega koli razloga prisiljeni. Jerman torej z entuziazmom in voljo živi sredi gibanja v družbenem in družabnem naporu, hkrati pa je prizadet z dvomom in skepsjo. Humanistični (eshatološki) ideal ga navdaja z občutkom socializiranosti in integriranosti, kadar spoznava, da dejavnost izpolnjuje njegova moralna upanja, kadar pa prihaja z njim v nasprotje, niha med občutjem osamelosti in odvečnosti. Jermanovo obnašanje je preplašeno in zmedeno, njegove oscilacije so oscilacije izobraženca, ki temelje na pomanjkanju trdnosti in enoumnosti zavesti. Jermanova zavest se ne more pomiriti s političnim pragmatizmom, v čemer je njegovo bistveno nasprotje do Kalandra.

V primerjavi z Jermanom je Kalandru v *Hlapcih* - količinsko vzeto - posvečena manjša pozornost, vendar je ta lik kljub temu portretno in idejno enoumen ter plastičen. Načeloma nastopa kot človek, ki ga v vsakdanu označujemo kot stvarnega. Pomenljiva je že izbira poklica; na kovača se vežejo mnoge slovstvene predstave in reminiscence, predvsem asociacije jeklenih mišic in proizvajanja predmetov iz železa s pomočjo ognja. Od karakternih lastnosti so posebej naglašene moška trdnost, široka dobrodušnost, stvarna preudarnost, prvinska resnicoljubnost in topla človečnost. Kalander je Jermanu

zvest tovariš v izobraževalnem društvu in je intimno tesno zrastle s politično-socialno smerjo, ki je podlaga društveni dejavnosti. Učitelju pripada vloga »vodnika«, Kalander skrbi za organizacijo in se - kar je važno - zavestno podreja Jermanovim zahtevam. To je celo presenetljivo, saj je Kalander celovita osebnost; njegov jezikovni izraz razodeva individualnost, ki zanesljivo obvladuje življenjske položaje.

Kalandrova vloga v *Hlapcih* pride dvakrat izrazito do izraza. Prvič je to na koncu IV. dejanja (po neuspelem shodu), v katerem je bes naščuvane množice zaustavil Župnik («visok in širok med durmi v ozadju»), epizodo pa je sklenil Kalander, ko »stopi pred duri in prime stol v roko« ter pravi: »Jaz sem Kalander, kovač; kdo bi rad še kaj vedel?« Cankar v režijski opombi opozarja, da so se ljudje pred stolom in kovačem, kar pomeni, pred močjo, umaknili. Jerman zavestno izstopa iz akcije, manifestativno in programsko pa to akcijo izroča v Kalandrove roke. Te roke so stališče: so velike in silne, roke so simbol dela in tako predstavljajo razred, ki je utemeljen v delu, proletariat. Razen tega so Kalandrove roke znamenje moči. Pojem moči se veže s pojmom mladosti, ki je po svojem bistvu odprtost; zato Kalandra lahko razumemo kot odprtost za moč. Mladost pa ima v slovenski književnosti še drugačen pomen, ki ga je odprla že romantika; na ta pojem se veže sposobnost iluzije, kar pomeni, življenjskega gledanja, v katerem še ni »sadu spoznanja (po Fr. Prešernu), temveč je samo pogled, brez v-pogleda. Ker je Jerman obremenjen in izločen iz dejavnosti prav zaradi »sadu spoznanja«, je na mestu tudi razlaga, ki v Kalandru vidi človeka z lastnostmi, ki so popolno nasprotje Jermanovih; le-ta pa je na kraju označen kot človek, ki so mu pleča odpovala (nima moči) ter je star in zaspan (ni mlad in spočit).

Opozoriti je treba še na stilizem, ki prav tako vodi v osredje problema, o katerem je beseda. Kalander se Jermanu vedno obrača z vzdevkom *gospod*, kot gospod je Jerman navzoč v celotni drami (tako ga titulirajo ob Kalandru še Anka, Krčmar, Nadučitelj in Župnik). To razmerje se podere šele v sklepnih Kalandrovih besedah, ko se *gospod* spremeni v *prijatelja*, kar ima vsekakor idejne razsežnosti in teoretični pomen. Jerman je izstopil iz dejavnosti, svojo nalogo je izročil v Kalandrove roke in jo je načelno utemeljil. Kalander v tem dejanju ne vidi nič nenormalnega (na primer odpadništvo), meni, da je Jerman svojo vlogo odigral do konca, zato ga ne sodi in mu ponuja za prihodnost celo prijateljstvo. Jermanova odpoved torej socialnopolitični dejavnosti ne zanika pomena, upravičenosti in zanesljivosti Kalandrovega bivanja. To bivanje ni podvrženo dvomu in se tudi ne dotika boja samega. Gibanje je preprosto za Jermana izgubilo poprejšnji pomen, kar je individualni problem, ki se dogodi zunaj pomenskega polja revolucije in je za samo zgodovinsko akcijo neškodljiv. Jerman je bil osamljen, dokler je bil v akciji, in je osamljen, ko jo zapušča. Tisti, ki so se združili z njim, so se vezali na akcijo prek Kalandra, kateri je tako kot oni čutil svojo socialno prikrajšanost, in ga je v družbo pripeljal resnični interes, ki je izviral iz dejanskega socialnega položaja. Jerman je taki družbi le nekaj časa lahko vodnik, ni pa ji nujno potreben zaveznik.

### III

Sodobna literarna zgodovina ve, da je umetniško delo izvir posebnega delovanja, medtem ko recepcija pripada samo bralcu (Jauss, *Estetika*, 349-76). Delovanje je torej pogojeno v tekstu, recepcija pa je odvisna od adresata, kateri umetniško delo konkretizira in s tem ustvarja literarno tradicijo. Cankarjevi *Hlapci* imajo, tako kot literarna dela sploh, določeno idejno-estetsko strukturo, ki je polidimenzionalna in polifunkcionalna. Od razsežnosti njenih pomenov je odvisna vsakokratna recepcija, ki pa nikoli

ne zajame celote, ker je apriorno lahko zgolj parcialna. Umetniško delo ostaja takšno kot je kljub temu, da povzroča določeno recepcijo; ta recepcija ima torej svoj izvir, njena izhodišča pa so rezultat bralca, ki živi v določenem času in prostoru. Ta bralec (adresat) je samostojna osebnost s samostojno percepcijo sveta in z individualno zavestjo življenja. Cankarjevi *Hlapci* so zgled zelo različnih receptivnih izhodišč, do katerih je prišlo med slovenskim in hrvaškim adresatom. Redukcija teh izhodišč na bistveno omogoča razpravo o takoiimenovani literarni identiteti, katera je v konkretnem primeru ne samo različna, temveč že kar diametralno nasprotna.

Ko so *Hlapci* izšli (1910) in ko so bili prvič uprizorjeni (1919 v Trstu, Zagrebu in Ljubljani), se je kritika ob njih znašla v dokaj neugodnem položaju. Recepcija drame se je namreč dogajala izrazito v znamenju strankarskih izhodišč. Pisanje posameznikov je razodevalo miselne načine takratne družbe; klerikalni, liberalni in socialnodemokratski sprejem so bili pogojeni v nasprotujočih si interesih takratnih ideoloških skupin in družbenih razredov. *Hlapci* niso prehajali v slovstveno komunikacijo z družbo in v življenjsko prakso po neposredni poti. Kritika je Cankarjevo dramo registrirala z ideoloških stališč, ki so bila opora omenjenim trem strankam, v skladu z njimi pa je tudi projektirala svoje razmerje in svojo oceno. Estetska resničnost, ki jo vsebujejo *Hlapci*, je dosegala prejemnika po posredni poti, na cilj je prihajala filtrirana v strankarskem razdelilniku, ki je vnaprej določil način recepcije. Tak način razdeljevanja je bil razlog za klerikalni bes, bil je podlaga liberalnih priznanj skoz stisnjene zobe in hkrati tudi izvir socialnodemokratske hvale. Vsi trije načini recepcije so imeli skupno izhodišče: *Hlapce* so jemali kot izraz sodobnega socialno-političnega in zgodovinskega trenutka in v njih iskali predvsem tiste sestavine, ki naj bi bile v skladu s takšnim gledanjem.

Kljub očitkom, ki jih je mogoče in celo treba izreči na račun kritiške recepcije *Hlapcev*, je prav v nji najti nekaj tehtnih spodbud za znanstveni premislek. V estetiki recepcije zares še vedno velja staro hermenevtično načelo *quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis*, prejemnik pa vendarle ni vezan samo z vezmi strankine ideologije, temveč ob slovstvenem delu čuti predvsem kot posameznik, ki je spojen s človeško skupnostjo. Ta prvobitna vez je predstavnik različnih strank, ki so pisali po ideoloških izhodiščih različne kritike, združila okoli nekaterih osrednjih vprašanj. Ta vprašanja so zapazili pretežno vsi kritiki iz 1910. in 1919. leta, so torej enotna usedlina ali skupno mesto vseh mogočih protislovij.

Skupna mesta v različnih prijemih kritiške recepcije Cankarjevih *Hlapcev* je treba razdeliti v dve vsebinsko in problemsko sklenjeni območji. Vse kritike so spoznale tisto, do česar je bilo tudi Cankarju veliko: relevantnost drame za aktualen prostor in čas. Sintagme kakor: *politične razmere najnovejše dobe; drama iz sedanjih dni; dejanje se vrši v naših časih; slika našega časa in naših razmer* so na gosto posejane ter razkrivajo, da je recepcija *Hlapcev* zadela eno od pglavitnih konstitutivnih in idejnih načel dela. Na tej podlagi je zrasla najprej prva problemska skupina spoznanj. Kritikom je bilo jasno, da je Cankar največjo pozornost posvetil liku učitelja Jermana, vendar le-tega poklicno pripadnost praviloma jemljejo zgolj metaforično (*je učiteljstvo čisto slučajno predmet te socialne drame*), učitelj je potemtakem dekodiran kot tisto, kar pomeni slovenska beseda razumnik (izobraženec, inteligent). To substitucijo je izvedla sodobna kritika, sprejela pa jo je tudi kasnejša slovstvena publicistika; J. Kos je v tem pogledu najbolj določen, ko pravi, da »vendar ne more biti dvoma, da je Jerman tisto, čemur se ponavadi pravi intelektualec. V preprostem okolju, kjer mu je usojeno živeti, je celo zelo izrazit predstavnik intelektualstva.« (Kos, *Cankarjev Jerman*, 145). Z zamenjavo pojmov pa so se v *Hlapcih* odprli razsežni in pomembni vsebinski kompleksi. Eden od

kritikov je zelo natančno izrazil procese, o katerih je beseda; zapisal je namreč, da »učitelj ne bodi uradnik, ne bodi stroj, ampak vodnik k življenju«. (Moravec, *Zbrana dela*, 170). V okviru tega vprašanja (učitelj, ki bodi vodnik) in na podlagi Cankarjeve drame je kritika postavila dva problema, in sicer: vprašanje razredne neosveščenosti slovenskega učiteljstva (pripadnost meščanskemu ali delavskemu razredu) ter vprašanje posebnih nalog učiteljstva (razumništva) v sodobni družbi (posebej še v tako imenovanem četrtem stanju).

Druga problemska skupina je po svoji notranji vrednosti najprej zgodovinski projekt in nato filozofski koncept. Kritiška recepcija je zaslutila, da so realne osebe ... tipični reprezentanti struj in lastnosti. V *Hlapcih* so videli socialno dramo, tekst pa so razčlenjevali s političnimi naočniki. Največ pozornosti so posvetili Jermanovi nazorski določenosti; skrito ali očitno so priznali njegovo zvezo s socialnodemokratskim gibanjem (*pisatelj Cankar je namreč napravil socialnemu demokratu Cankarju koncesijo*). O Jermanovem obratu niso vedeli povedati skoraj nič, zato pa so bili toliko bolj izrecni v oceni Kalandra. V zvezi z njim se pojavljajo takele sintagme: *upanje, da bo proletariat regeneriral slovenski narod; kovač Kalander (je) neupogljiv; kovač, ki reprezentira proletariat in bodočnost*. Kritiška recepcija je torej že registrirala tisto, kar je Izidor Cankar strnil v označbo: Jerman je - nasproti Župniku, ki je reprezentant klerikalizma - reprezentant socializma (Cankar, *Zbrani spisi*, XI). Na tej osnovi naj bi se našla Jerman in Kalander, v konkretni praksi in ob konkretnem vprašanju pa sta se razdelila: Jermanova vera v večanje količine človečnosti in v zmago kritične demokratičnosti je razpadla v nič, ostala pa je Kalandrova razredna opredeljenost, ki vidi v ekonomskem in socialnem problemu vprašanje vseh vprašanj.

Hrvaški kritični odmevi so bili ob izidi Cankarjeve drame v knjigi redki, vendar se v njihovem kontekstu pojavljajo značilni toni. Večina kritikov omenja aktualno vsebino, edino F. Ilešič, ljubljanski dopisnik, katerega poročilo je sicer izšlo v *Letopisu Matice srbske*, ki je v tistem času imel določen vpliv na hrvaške bralce, je omenjal socialnodemokratsko ozadje *Hlapcev*, Jermana pa interpretiral kot izraz nihilizma. Vsebinska in idejna naravnost kritik je bila kompilacija slovenskih stališč, izvirne pa so bile misli o slovenski družbeni resničnosti. Med njimi so najbolj opazne takele: *politika je zajela ves interes Slovencev, zato trpi umetnost, delo, ki je za okoliščine in razvoj, v katerih je danes slovenski narod v socialno-političnem pogledu, popolnoma aktualno; slovenski narod ..., ki je vendarle poln različnih nesrečnih šeg*. Kritik v zagrebški reviji *Savremenik* je ob usodi drame pri cenzuri in na odru kar trikrat s posebnim stilističnim poudarkom dal na znanje, da ob vsem tem slovenska javnost molči. Ob takšni naravnosti poročila seveda izjava, da so *Hlapci* »kruto aktualni, izdelani globoko iz življenja« zveni z določeno tendenco in najavlja negativne odmeve, v katerih sta postala sporna tako avtor kot njegova drama (Moravec, *Zbrano delo*, 171).

O Cankarju in njegovem delu se je med književniki moralo veliko razpravljati, to razpravljanje pa je bilo zelo kritično in tudi negativno. O tem je premisleka vreden odlomek iz pisma A. G. Matoša, ki ga je pisal (22. avgusta 1907) M. Ogrizoviću: »Primerjajo me, tako slišim, s Cankarjem. Nedavno sem (v srbskem prevodu) bral *Vinjete* tudi jaz; iskreno Ti povem, da nobene ne bi počastil s svojim podpisom« (Kapetanić, *Sabrana djela*, 55). Matoš je bral izbor iz Cankarjeve zbirke, ki ga je pripravil in prevedel Miloš Ivković (objavljeno v Beogradu leta 1907). Del navedene ocene gre sicer lahko na rovaš slabega prevoda, bistveno in v ospredju pa je vendarle izredno poudarjeno negativno vrednotenje Cankarja. Takšne premise so postale poglavitve v ocenah uprizoritve Cankarjeve drame v zagrebškem gledališču.



Po uprizoritvi se je prvi oglasil znameniti hrvaški novelist in kritik Branimir Livadić. Kot kulturni in strpen človek je poskušal najti v *Hlapcih* kaj pozitivnega; poudaril je v drami »nekaj specifično slovenskega« (gre za družbenopolitično resničnost, ki je ozadje drame), nacionalno specifično je našel v »hrepenenjski milobi«, katera tudi Cankarjevemu delu daje nekaj poetičnosti, kljub temu pa je sklenil, da je moč slovenskega avtorja v novelistiki. Šlo je torej za zavrnitev drame, ki je v ostalih ocenah postala prevladujoča. Zavrnitev se je nanašala na prevod drame, na njeno igralsko predstavitev, zlasti pa na njene idejno-estetske sestavine. Za zgled nekaj mest: »Drama sama, ne glede na grobo tendencioznost, ni ne umetniško zamišljena ne napisana«. Ali: »Als Drama kann das Stück überhaupt weder betrachtet noch gewertet werden«. In še: ... je bila predvajana Cankarjeva sramota, ki se imenuje mesarski Hlapci. Tega dne na zagrebškem odru ni bilo ne njega in ne umetnosti«. Recepcija se je torej opirala na dve premisi, in sicer: a) »najbolj slovensko gledališko delo« (Z. Kveder) in b) »Hlapci niso ne satira in ne tragedija, oni sploh niso drama« (J. Ivakić). Tako misel o nacionalni tipičnosti kot misel o umetniško nedomišljeni drami je kazala na dejstvo, da Cankarjevo delo v hrvaški kulturni in literarni atmosferi ostaja tujek (Batušić, *Živa beseda* in *Bibliografija*).

#### IV

Slovenska in hrvaška recepcija Cankarjeve drame *Hlapci* razkriva diametralno nasprotno sodbo. Vrednotenje in ocena nihata med popolno afirmacijo in decidirano negacijo. Tega dejstva, ki enako velja za dramo kot literarni tekst in za dramo kot gledališko prezentacijo, seveda ne smemo tolmačiti, z ene strani, kot estetsko utemeljeno oceno in, z druge strani, kot posledico pomanjkanja umetnostnega okusa ali celo namerne animozitete. Vprašanje je globlje, pojasniti ga je mogoče s precizno analizo literarne idejno-estetske strukture hrvaške in slovenske Moderne. Obe strukturi sta seveda povezani z ustrežno družbenozgodovinsko usmerjenostjo in s karakterološkimi posebnostmi tako naroda kot posameznika, ki svojo posebnost vnaša in prilagaja skupinskim značilnostim. Teorija književnozgodovinskih raziskav danes še priznava, da gre v koliziji, katera je bila opisana, za »avtobiografijo nacije, za urejanje nacionalnega duha in za sredstvo oblikovanja nacionalne zavesti, hkrati pa tudi za sredstvo polemike med nacijami« (Pederin, *Povijest*, 105). Različni recepciji na slovenski in hrvaški strani, ki so jo doživeli Cankarjevi *Hlapci*, sta torej posledica različnih literarnih identitet ustreznih književnosti v času Moderne. To pa je problem, ki zahteva posebno interdisciplinarno obravnavo.

Razločke nad slovensko in hrvaško Moderno je zelo zgodaj in zelo bistro zapazil že O. Župančič. 4. aprila 1900 je v pismu Aškercu v zvezi s prevajanjem zapisal: »Čas je že, da napravimo line v svet, saj smo bili prekleto dolgo vpasani s kitajskim zidom. Poglejte *Život* in druge hrvaške liste: glede *Wiener Rundschau* - v nji je včasih več prevodov nego originalnih stvari - samo mi naj se branimo z vsemi štirimi vsega tujega, samo mi hočemo ohraniti svoje ozko omejeno obzorje. To nam ne reši individualnosti. V zvezi moramo biti z vsem svetovnim gibanjem, sicer odletimo iz kola in gledamo od strani ves napredek in razvoj«. Župančič opozarja na slovensko književno ksenofobijo, ki jo nerazumne glave spravljajo v funkcijo ohranjanja nacionalne identitete (individualnosti), pri tem pa se ne zavedajo, da je avtohtona besedna umetnost navadna revščina. Prava umetnost je vedno tudi nasledek tujih pobud, katere si je treba pametno izbrati in izvorno prilagoditi.

Župančič pa je opazil še eno, prav tako izredno aktualno posebnost. V istem pismu nadaljuje takole: »Včasih, v onih lepih časih narodnega prebujenja, se je hvalilo pri nas

vse, kar je bilo sploh slovensko. Sedaj se hvali tu, kar je liberalno, tam, kar je konservativno. Take omejenosti se moramo že vendar enkrat otresti! Če treba, zasadi nož v lastno meso in izreži rano! Gre za pretežno ideološko (strankarsko) vrednotenje literature, s katerim se ne razvija pojem estetsko lepega, marveč prenašajo politična načela na literarno področje, kjer seveda nimajo kaj početi (Mahnič, *Zbrano delo*, 48-9).

Pri prvi opombi na račun slovenske Moderne je Župančič že opozoril na kontekst ustreznega literarnega obdobja na Hrvaškem in ga nekako postavil za zgled. Omenil je skupni časopis Društva hrvaških umetnikov in Slovenskega umetniškega društva, ki je pod naslovom *Život* izhajal kot mesečnik v letih 1900 do 1901. V njem je bil pomemben ideolog tudi eden od Cankarjevih kritikov, in sicer B. Livadić (*Hrvatska književnost i siromaštvo, O najnovijoj hrvatskoj književnosti*), ki je začrtal najbolj vidno usmeritev književnosti Moderne (splošno-človeško, nacionalno-univerzalno, iskreno, resnično, uresničevanje lepote). V tem obdobju hrvaške književnosti je prihajalo, kakor bi rekel L. Kolakowski, do intenzivnega konflikta heterogenih predpostavk. Hrvaška Moderna se je namreč razvijala okrog treh središč, od katerih je vsako imelo različna izhodišča in profiliran prostor delovanja. Gre za praški (-napredni-), dunajsko-zagrebski (-artistični-) in karlovško-zagrebski (-nadaški-, po časopisu *Nada*) krog. Z neposredno družbeno problematiko je bila najbolj povezana praška skupina, ki je izvirala iz socialno-etičnih pobud T. G. Masaryka. Seveda sta bila oba druga kroga prav tako utemeljena v resničnosti časa in prostora, v obeh pa je poudarjeno vlogo in eksplicitno utemeljitev našla umetnost. Na področju besedne umetnosti je šlo predvsem za težnjo, da se konstituira nacionalno ustvarjalnost (*Hic nata est Ars Croata*). To hotenje je bilo toliko bolj aktualno, ker so se enako glasno javljali glasovi, ki so branili jugoslovanski integralni nacionalizem. V njegovem repertoarju (Vidovdan, Kosovo, Kraljevič Marko, Meštrović, Rački, Marjanović in podobno), ki ga je bil inavguriral J. J. Strossmayer, se je vse bolj občutila neproduktivnost ideje kot take; ideja je namreč pustila hipoteko nedefiniranih razmerij do inovacij v univerzalizmu in do nacije, ki je, kot formo objektivnega duha in konkretnih okoliščin zgodovinskega bivanja, ustvarila svojo kulturo.

Kljub takšnim notranjim nasprotjem so vse aktivne smeri naglašale in branile ustvarjalno svobodo, avtonomijo umetnosti in njen univerzalen pomen. Samo hrvaška ali samo jugoslovanska usmerjenost bi umetniško ustvarjalnost privedli v izolacijo in mrtvilo. Nad politično-literarni pragmatizem se je dvignil kozmopolitizem, ki je zavrl pohod idealističnega moralizma in didakticizma, v cerkvenih krogih pa neosholastična načela zamenjal z neotomizmom. Kritika uveljavlja teorijo in prakso estetskega kriterija; v ospredje književne refleksije stopajo pojmi, kakor so estetska vrednost, umetnostna kompetenca, večšina oblikovnih tehnik in podobno. To so takoimenovana evropska umetnostna merila, ki jih je, vsaj v svojem najboljšem delu, afirmirala hrvaška Moderna. Vzdušje se je spremenilo tako močno, da je celo predstavnik poprejšnje (realistične) dobe K. Š. Dalski že leta 1898 ugotovil konec obdobja, v katerem je bilo »mogoče misliti, da je umetniško delo izvrstno, če z neposrednim vplivom in neposredno ljudsko besedo koristi naporom za ohranitev naše narodnosti«. Manifestativnega pomena je bilo vabilo, da se poveže »z velikim zunanjim svetom«, enako spodbuden pa je bil tudi nasvet mladim, da ohranijo »svobodo svojega prepričanja, svoje misli in svojega okusa«. To so bila seveda zelo skrajnostna stališča, ki so ustvarila rez v literarni kritiki in v literarni zgodovini. M. Dežman Ivanov je iz perspektive takšne radikalnosti celo zapisal, da je hrvaška književnost književnost, ki ima »dela, nima pa književnosti«. Najdlje pa je šel A. G. Matoš (leta 1909 v sestavku *Narodna kultura*), v katerem je tudi naslednje mesto: »Nacionalne kulture so tako po rojstvu kot po izviru plod tujega vpliva. Tisto, kar

je v narodu največ vredno, je plod tujih cepičev ..., kakšen smisel naj bi imela nacionalna kultura, ki bi jo lahko sprejemal samo en narod. Vrednosti, ki imajo ceno samo v eni rasi, so inferiorne vrednosti ... Moč nacionalne kulture ni v sposobnosti zavračanja, eliminacije, temveč v sposobnosti sprejemanja, absorbiranja čim večjega števila tujih kulturnih elementov ...».

Problem, ki ga Matoš imenuje »tuji cepiči«, je s tem dobil svojo vsebino in se oblikoval v odgovor. Vse, kar se dogaja v hrvaški Moderni, je rezultat kulturnih in književnih pobud, ki so zahodnoevropskega izvira. Vodilne osebnosti gibanja so bile, vsaj na kratko, v neposredni zvezi z živimi središči v Pragi, na Dunaju, v Münchnu, Krakovu ali v Parizu. Časopisni prispevki in korespondenca pričajo, da se poglobitno jedro obnaša kot odprta struktura, ki želi doživljati in oživljati zahodnoevropski prostor v kulturnem in književnem smislu. V hrvaškem kulturnem prostoru je prišlo do duhovnega prežemanja: hrvaška kulturna situacija je bila osnova za recepcijo določenih idej in ustvarjalcev. Ta situacija pa je bila, tako v posameznostih kot v celoti, določena z zahodnoevropsko primerljivostjo in označena z besednoumetnostno kompetenco.

V skladu z opisanimi razsežnostmi je tudi žanrska podoba hrvaške književnosti ustrezno senzibilizirana in močno modernizirana. V liriki gre za skrajno oblikovno izdelanost posameznih stihov in temu nadrejenih celot. V pripovedni prozi je v ospredju novela, ki je urbanizirana po vsebini in v govoru. Najbolj zanimivo področje, zanimivo zaradi primerjave s Cankarjem, pa je seveda dramatika, ki je prav tako zastavljena izrazito modernistično. Najboljši dramski teksti so vezani na tematiko zgodovinskega propadanja (I. Vojnović, *Dubrovačka trilogija*), za naturalistično koncipirane razkole, ki jih prinaša urbanizacija (S. Tucić, *Povratak*), in za folklorno erotiko ali svetovljansko mondeno življenje (Šicel, *Književnost Moderne*; Frangeš, *Geschichte in Croatica XXII*).

Hrvaška objektivacija, da je slovensko književno ustvarjanje označeno s posebno lirično milobo, je imela svoje oporišče tudi v ustvarjalnosti Moderne. Znano je, da je celo Cankar začel z *Erotiko* (1899), drugi predstavniki tega obdobja pa so načeloma izraziti liriki (O. Župančič, J. Murn, D. Kette, V. Jeraj, A. Merhar, C. Golar, Radivoj Peterlin Petruška, A. Gradnik, V. Mole in še nekateri). Po ugotovitvah literarne zgodovine je tudi pripovedna proza označena s problemi, ki so vzrok, da je ta proza v strukturalnem smislu nekaj posebnega. Po ugotovitvah D. Pirjevca, ki se nanašajo predvsem na roman, je ta zvrst predvsem ideologija, junak je pasiven, njegova dejavnost je avtodestruktivna, socialnozgodovinsko pa praviloma vodi v katastrofo. Cankarjevo pripovedno prozo so sodobniki zavračali, ker je namesto trdnih junakov obravnavala slabiče, omahljivce in ljudi hrepenenja. Avtor je odgovarjal, da gre pri tem za namerno dejavnost; ljudem da kaže zrcalo zato, da bi se zavedli svoje resnice in na podlagi tega ravnali drugače. Cankarjeva praksa kljub vsemu ni sprejela upodabljanja ideje volje do moči, ki so jo sodobniki od njega pričakovali, ker so potrebovali potrditev nacionalne suverenosti. V avtorju *Hlapcev* ne gre za plasti, ki bi govorile o tem, kaj naj *bi bilo*, njega zanima zgolj in samo, *kar je*. Zato pri Cankarju ni pravega dogajanja, junaki so pretežno pasivne figure, ki se gibljejo zunaj resničnega socialnozgodovinskega sveta. Iz tega je mogoče razumeti tudi, zakaj je, na primer, omenjena drama v določenem času postala slovenski mit. To se je zgodilo v položaju, ko je Cankarjeva proza izgubila svojo resničnost ali, bolje povedano, ko se je njena resnica skrila. Ko književno delo izgubi moč resnice, se spremeni v vrednoto, ki je splošne in abstraktne narave. To se je zgodilo po Cankarjevi smrti v slovenski književnosti tudi s *Hlapci* (Virk, *Dušan Pirjevec in slovenski roman*).

Kolizija med hrvaško literarno in gledališko kritiko ter Cankarjevimi *Hlapci* je rezultat konvergence med besedilom in njegovim sprejemanjem. Negativno recepcijo je povzročil

adresat, ki idejno-estetske strukture slovenske drame ni mogel konkretizirati in zato tudi ne vključiti v svojo tradicijo. Ker je umetniško delo področje svobodnih dialoških sporazumevanj, iz katerih nastajajo različni smisli, je za *Hlapce* mogoče ugotoviti, da se dialog ni mogel vzpostaviti. Cankarjeva drama za hrvaškega kritika ni imela lastnosti, s katerimi bi prišlo do avtomatičnega in zavestnega prisvajanja in prevajanja v drugačen izkušnjski krog. Estetske norme *Hlapcev* so bile nasprotne ustreznim idejno-estetskim normam hrvaške Moderne, zato je prišlo do negativne selekcije, ki je bila za dramo v vseh ozirih porazna. Tudi neka nacionalna književnost je celota, ki ima pri sprejemanju zunanjih pobud svojo izkušnjo; predformativna hrvaška estetska izkušnja je motivirala in oblikovala odklon od ustrezne slovenske literarne prakse. Geneza hrvaške Moderne, ki je pomagala v njeni vzpostavitvi, je izoblikovala izviren kulturni krog in neko posebno literarno vzdušje. Oboje je bilo razlog za odgovor in vrednotenje, v katerih se je razkrilo, da obe literaturi globinsko izhajata iz dokaj različnih stališč. Iz sodobne znanosti o književnosti (J. M. Lotman) pa vemo, da gre pri tem za dva modela sveta, stik obeh modelov pa je proces, v katerem se nekaj zares dogaja šele, ko adresat (recipient) določeno delo sprejme kot nekaj podobnega tistemu, kar je, vsaj fragmentarno, v sebi že imel.

Epizoda s Cankarjevimi *Hlapci* v hrvaški teaterski in literarni družbi je torej nadvsem poučen zgled za bistvene razločke, ki so pogojeni v genetični in duhovni strukturi narodov. Na podlagi samo opisane epizode seveda ni mogoče delati nekih velikih sklepov in konceptov; za kaj takega bi bilo treba preučiti več gradiva in daljša časovna obdobja. Raziskava, s katero je bilo razčlenjeno za slovensko zavest veliko literarno delo in njegova recepcija v tujem okolju, pa je vendarle razodela, kako je tudi s takšno analizo mogoče priti do nekih oprijemališč, ki so dovolj pomembna za tisto, kar imenujemo identiteto. V pojmovanju Cankarjeve drame v domačem in v tujem prostoru nikakor ni mogoče prezreti določnic, ki konstituirajo narod kot tak, preko tega pa vplivajo na status in sestavo književne (umetnostne) ustvarjalnosti. Razčlenbe takšne vrste pa so redke, zato bo treba še čakati na rabo besede *identiteta*, ki bi imela notranjo vsebinsko oporo, ne pa bila zgolj modna puhlica. Zaradi številnih evropskih in svetovnih integracij, v katere vstopa tudi Slovenija, pa bi bilo dobro, ko bi takšno oporo imeli že sedaj, saj čakanje utegne biti za obstoj slovenstva usodno.

## Literatura

Batušić, Slavko: Živa beseda Ivana Cankarja na zagrebškem odru. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja II*, Ljubljana 1966.

– Bibliografija kritik in poročil o uprizoritvah Cankarjevih del v Hrvatskem narodnem gledališču v Zagrebu. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja IV*, Ljubljana 1968.

Cankar, Izidor: Uvod. *Zbrani spisi Ivana Cankarja XIV*, Ljubljana 1932.

Frangješ, Ivo: *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb - Ljubljana 1987.

– *Geschichte der kroatischen Literatur*, Köln - Weimar - Wien 1995.

Jauss, Hans Robert: *Estetika recepcije*, Beograd 1978.

Kapetanić, Davor: *Sabrana djela Antuna G. Matoša XX*, Zagreb 1973.

Kos, Janko: Cankarjev Jerman in problem nekonformizma. *Sodobnost XVI*, Ljubljana 1968.

– Ideja volje do moči v Cankarjevih dramskih delih. *Sodobnost XVI*, Ljubljana 1968.

- Mahnič, Joža: *Zbrano delo Otona Župančiča XI*, Ljubljana 1989.  
 Marcuse, Herbert: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt/Main 1971.  
 Moravec, Dušan: *Zbrano delo Ivana Cankarja V*, Ljubljana 1969.  
 Pederin, Ivan: Povijest i književna povijest kao autobiografija nacije. *Encyclopaedia moderna XVI*, Zagreb 1996.  
 Pirjevec, Dušan: *Hlapci, heroji, ljudje*, Ljubljana 1968.  
 Pogačnik, Jože: *Parametri in paralele*, Ljubljana 1978.  
 Pogačnik, Jože - Zadavec, Franc: *Zgodovina slovenskega slovstva*, Maribor 1973.  
 Slodnjak, Anton: *Obrazi in dela slovenskega slovstva*, Ljubljana 1975.  
 Stamač, Ante (ur.): *Croatica XXII*, Zagreb 1991.  
 Šicel, Miroslav: Književnost Moderne, *Povijest hrvatske književnosti V*, Zagreb 1978.  
 Virk, Tomo: Dušan Pirjevec in slovenski roman, *Literatura IX*, Ljubljana 1997.

### Zusammenfassung

#### Beitrag zum Begriff der literarischen Identität

(Cankars *Hlapci* in der slowenischen und der kroatischen Kritik)

Die Studie behandelt Cankars Drama *Hlapci* (Buchausgabe 1910 und Theateraufführung 1919) und dessen Aufnahme von der slowenischen und der kroatischen Literatur- und Theaterkritik. Die slowenische Rezeption dieses Werkes war zwar parteipolitisch gefarbt, in den wesentlichen Zügen jedoch überaus positiv. In späterer Zeit fand dieses Drama im slowenischen literarischen Bewußtsein immer größere Anerkennung und heute hat es als eines der zentralen Texte der slowenischen Literatur einen geradezu mythischen Wert. Auf kroatischer Seite verlief die Rezeption in umgekehrter Weise. In den wohlwollendsten Aufzeichnungen, wovon es allerdings nur wenige gibt, betrachtete man das Drama als slowenisches gesellschaftliches *specificum*, im Ganzen und in den Einzelheiten erkannte man ihm aber keinen künstlerischen Wert zu. Dieser diametrale Standpunkt in der Rezeption ist das Problem, mit dem sich die vorliegende Studie befaßt.

Die Abhandlung ist in drei Abschnitte gegliedert. Der erste Teil thematisiert die Rolle des Intellektuellen in der Gesellschaft, also die Rolle eines Menschen, der die Verhältnisse mit Büchern und Kultur zu verändern sucht. Dieses Konzept wird im Drama aufgehoben, für gesellschaftliche Veränderungen bringt Cankar ganz andere Gründe vor. Den zweiten Teil der Studie bildet eine Analyse und Systematisierung slowenischer und kroatischer Resonanzen in der Literaturkritik. Die slowenischen Reaktionen sind zur Zeit der Buchveröffentlichung und der Uraufführung ausgesprochen ideologisch, denn das Drama wird von klerikalen, liberalen oder sozialdemokratischen Positionen beurteilt. Die parteiliche Differenzierung aktualisiert zwar einzelne und verschiedene Dimensionen, auf gar keinen Fall wird aber das Drama als künstlerischer Text negiert. Der kroatische Kultur- und Literaturkreis betrachtet hingegen das Drama lediglich als lokale und nationale (slowenische) Besonderheit und steht ihm als ideell-ästhetischem System durchaus ablehnend gegenüber. Obwohl die beiden Rezeptionen typologisch einander völlig entgegengesetzt sind, bedeutet dies nicht, daß eine Bewertung, wie auch immer sie geartet sein mag, schon *a priori* entweder richtig oder falsch ist. Die Studie schließt mit dem Gedanken ab, daß es sich bei der dargelegten Kollision um eine Autobiographie beider Nationen und eine literarische Polemik zwischen der kroatischen und der slowenischen Literatur handelt. Die unterschiedlichen Rezeptionen auf beiden Seiten wären demnach die Folge verschiedener literarischer Identitäten in der kroatischen und der slowenischen Literatur in der Epoche der Moderne.

*Summary***A Contribution to the Concept of Literary Identity**

(Cankar's 'The Servants' in Slovene and Croat Reviews)

The study deals with 'The Servants', a drama by Ivan Cankar, published in 1910 and staged in 1919, and its reverberations among Slovene and Croat book and theater reviewers. Although it was colored by the reviewers' political views, the Slovene response was mainly overwhelmingly positive; over the years the drama has grown in stature in Slovene literary consciousness and is enthroned today as one of the major works of Slovene literature. The Croat reaction was quite the opposite. The most benevolent reviews, only a few of them, see the drama as a typically Slovene social situation, denying it any artistic value either in parts or as a whole. The study deals with these diametrically opposed reactions.

The study has three distinct parts. The first part covers the role of the intellectual in society, the role of a man who wants to change things through books and culture. In the drama such a concept fails; Cankar concludes social changes should be brought about by other means. The second part analyzes and systematizes Slovene and Croat critical reactions. When the drama was published and was first staged, the Slovene response was definitely ideological; the drama's value was appraised from a clerical, liberal and social democratic point of view. Reviewers with different party affiliations discuss specific and general issues raised in the drama, while never denying its artistic worth. Croat cultural and literary opinion-makers see in the drama only a local Slovene situation, denying it any creative or esthetic value. While both responses are diametrically opposed, this does not mean any one of them is a priori right or wrong. The author concludes his study with the thought that this collision was rooted in the autobiography of both nations and the polemics between Croat and Slovene men of letters. The different reactions on both sides were therefore the consequence of the differences in Croat and Slovene literary identity during the period of the Moderna.